

doi.org/10.31392/UDU-nc-series14-2025-33-27

УДК 781.071.1:371.147]:159.937

Марія ТКАЧ¹
Олександр ОЛЕКСІЄНКО²
Андрій КОЗАЧОК³

Музично-мовний аспект диригентського жесту в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу

Досліджується проблема музично-мовного аспекту диригентського жесту як специфічного художнього феномену в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу. Історичний огляд становлення та розвитку мистецтва диригування від античних часів й до сьогодення засвідчило, що диригентське мистецтво пройшло складний еволюційний шлях від класичної традиції "об'єктивації духовного в тілесному" до сучасних постмодерністських уявлень щодо розуміння жесту як "мови самого життя", "мови до слів". Аналіз техніки диригента, яка ґрунтується на точній системі жестів, що мають свої символічні значення, уможливило розрізнення диригентських жестів: жест як пропозиція; комунікативні "емблемні" жести (жест-увага, жест-запрошення, жест-прохання, жест-заборона тощо); жести-ілюстратори; жести-регулятори та ін. З-поміж важливих комунікативних жестів диригента виокремлено вказівний жест та жест на випередження звучання – ауфтакт, де в сконцентрованому вигляді вміщується вся важлива інформація про музичний твір. Визначено, що рівень майстерності диригента оцінюється за його технічними можливостями передачі та донесення музичної інформації в міжособистісній взаємодії з учасниками оркестрового колективу. У змісті фахового навчання студентів мистецьких спеціальностей особливого значення набуває диригентська підготовка, яка ґрунтується на кращих традиціях українського та зарубіжного диригентсько-оркестрового виконавства. Професійна діяльність сучасного диригента вирізняється особливою складністю й виступає особливим видом художньої комунікації, що передбачає творче спілкування з музикою, оркестрантами та слухачською аудиторією завдяки оволодінню диригентом мануальною жестикуляцією як специфічною невербальною музично-мовною системою для міжособистісної взаємодії з учасниками колективу.

Ключові слова: диригування, музичне виконавство, диригентський жест, диригентська підготовка, мануальна техніка, міжособистісна взаємодія, музично-мовна система, невербальна комунікація, студенти мистецьких спеціальностей, керівник оркестрового колективу.

У сучасному інформаційно-комунікативному середовищі технологічної доби в міжособистісному спілкуванні людей все більшого значення набувають невербальні засоби комунікації, зокрема – мова жестів, яка сприяє зближенню, зростанню довіри, емпатії та діалогічних відносин між людьми, покращує емоційність сприйняття та виразність взаємодії. У пошуках чуттєвих засобів комунікації в напрямку її індивідуалізації та психологізації актуалізується значення жесту в різноманітних мистецьких практиках, що найяскравіше проявляється в

¹ © *Ткач Марія Михайлівна*, Український державний університет імені Михайла Драгоманова.
<https://orcid.org/0000-0002-5538-975X>

² © *Олексієнко Олександр Васильович*, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (м. Київ). <https://orcid.org/0000-0003-1658-3231>

³ © *Козачок Андрій Миколайович*, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (м. Київ).
<https://orcid.org/0009-0000-6590-3188>

диригентському мистецтві, де диригентський жест як інструмент комунікації набуває музично-мовних якостей, відображує емоційний стан диригента та є психофізичним засобом впливу на свідомість музикантів у процесі міжособистісної взаємодії під час колективного музикування.

Професійна діяльність диригента оркестрового колективу виступає особливим видом художньої комунікації, що передбачає творче спілкування з музикою, учасниками колективу та слухацькою аудиторією. Адже завдяки своїй художньо-комунікативній природі музичне й, особливо, оркестрове виконавство не тільки проникає в процес людського спілкування, а й є тим незамінним засобом, за допомогою якого організуються міжособистісні контакти всіх учасників музичної комунікації: диригент – оркестровий твір; диригент – колектив; диригент – соліст; диригент – слухач тощо.

З цих позицій у широкому функціоналі диригентської жестовості як інструменту комунікації, впливу, управління, проектування, моделювання, спонукання, артикуляції тощо актуалізується проблема дослідження музично-мовного аспекту диригентського жесту як специфічного художнього феномену в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема становлення та розвитку диригентського виконавства стала предметом дослідницької уваги багатьох відомих музикантів, композиторів, науковців та диригентів-практиків, які розглядали зазначену проблему в різних аспектах: *філософському* в контексті теорії комунікації (К.-О. Апель, Ю. Габермас, К. Ясперс, А. Ленгле та ін.), теорії тілесності (О. Гомілко, Г. Козак, Л. Магдисюк та ін.), семіотики та кінетики (Ч. Пірс, Ч. Моріс, Ф. де Сосюр, Р. Бердвістел та ін.); *історико-культурологічному* та *мистецтвознавчому* (Л. Бернстайн, Г. Макаренко, С. Мурза, Т. Потапчук, Я. Сверлюк, Л. Сверлюк та ін.); в контексті дослідження *диригентського жесту* в художньо-символічному та техніко-виразовому значенні (О. Берестовська, Н. Біляєва, М. Колеса, С. Мурза, С. Шпак, Б. Брейм та Т. Брейм, А. Кендон, М. Райсбаль та ін.) тощо.

Між тим, потребує подальшого вивчення проблема музично-мовного аспекту диригентського жесту не тільки як специфічного функціоналу техніки диригента, але й як художнього феномену в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу, що й зумовило вибір теми даної статті.

Мета статті – проаналізувати філософські, історико-культурологічні витоки диригентського мистецтва, виявити специфіку диригентського жесту як важливого засобу художньої комунікації та виокремити значення музично-мовного аспекту диригентського жесту в міжособистісній взаємодії студентів та керівника оркестрового колективу.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музично-виконавському мистецтві як особливому виді художньо-творчої діяльності, в якій ключова роль належить мистецтву музикантів-виконавців (вокалістів, інструменталістів, учасників хорового або оркестрового колективу тощо), особливе місце займає мистецтво диригента, який сам безпосередньо не продукує музичних звуків, але при цьому повністю керує логікою розгортання музично-виконавського процесу завдяки художньо-виразовій специфіці диригентської мови, основу якої складає диригентський жест.

У довідкових джерелах поняття «жест» (з лат. *gestus* – положення, поза; рух тіла) – визначається як рух тіла чи рук, який супроводжує людську мову або замінює її [3]. Проблема жесту є предметом пильної уваги таких теорій та галузей знання як теорія комунікації, теорії тілесності, семіотика. Розглянемо в історичній ретроспективі основні положення цих дослідницьких теорій.

У західноєвропейському філософському дискурсі дослідники *теорії комунікації* окрім вербально-поняттєвих, раціонально-логічних чинників комунікації, які складають основу «комунікативної дії» в контексті раціональних структур ідентифікації та індивідуалізації (К.-О. Апель, Ю. Габермас), розглядають й невербальну, емоційно-почуттєву сторону комунікації, яка є першоосновою «екзистенції» буття людини й помітним чином «психологізується» (К. Ясперс, А. Ленгле), що є особливо значимим в контексті різноманітних мистецьких практик. Так, згідно теорії екзистенційного аналізу особистості австрійського вченого-психолога А. Ленгле «комунікація» представлена як позиція емоційної відкритості Person за умов партнерської рівності та реципропності позицій, коли при дотику до іншого у людини виникає можливість доторкнутися до своєї реальності, «оскільки не розкриваючи себе, я не розгортаю свою особистість» [14].

Теорії «*тілесності*» (філософські, психологічні, соціокультурні тощо), які пов'язані з дослідженнями проблем тіла і тілесності, визначають чуттєвий бік буття людини та є його характерною онтологічною ознакою. Сама категорія «тілесність» – є поняттям неklasичної філософії, згідно якої припускається розуміння «тіла» як тексту або артефакту, що репрезентується або інтерпретується за допомогою різних стратегій в соціокультурних практиках. Починаючи з античних теорій, в яких були ініційовані проблеми людського тіла й тілесності (Арістотель, Платон, Цицерон), й до філософських теорій ХХ століття (екзистенціальна філософія Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понті), – остаточно утвердилося розуміння щодо непродуктивності протиставлення духовного і тілесного в екзистенційній сутності людини.

Досліджуючи метафізику тілесності в сучасному філософському дискурсі, українська науковиця О. Гомілко зазначає, що «тілесність (тіло) складає метафізичну ідею, яка має універсальне значення для філософської рефлексії щодо людського буття взагалі. Це означає, що тіло є ключовою категорією свідомості, яка організовує розуміння буття, тобто світу взагалі, а також є універсальною конституантою людини, умовою можливості її буття, тобто її онтологічною сутністю» [4, с. 12]. При цьому дослідниця наголошує, що поза чуттєвістю тілесність не може існувати, тому «реальність, що презентує чуттєво даний світ, можна означити поняттям тілесності» [так само].

Тілесність розглядається також і як об'єкт психологічного аналізу, про що зазначають в своєму дослідженні Г. Козак та Л. Магдисюк. На думку науковиць, тілесність, що охоплює психофізіологічні, психосоматичні та біоенергетичні характеристики тіла, є відображенням не тільки онтологічного, але й соціокультурного, духовно-ціннісного розвитку суспільства. Розглядаючи основні зарубіжні й вітчизняні концепції та техніки психології тілесності (характерологічний аналіз В. Райха, біоенергетичний аналіз О. Лоуена, техніки рухової терапії М. Александера, структуру тілесності та її психосоматичні феномени в роботах Г. Рупчева, В. Ніколаєва, Г. Аріної та ін.), в яких підкреслюється важливість тілесного відчуття як основи для глибшого

самопізнання людини, дослідниці намагаються глибше зануритися в проблему, пов'язану з інтеграцією тілесної і психічної сторін людської природи [5].

Архетип (як прообраз, ідея) тілесності в контексті музичної комунікації зумовлений взаємозв'язком слухових і тактильних відчуттів музиканта-виконавця. Якщо сприймати музику як актуалізацію відповідного архетипу, як уживання в прихований смисл тілесно-тактильного образу, то таке сприймання спрямоване на глибинне розуміння музики як складного онтологічного феномена, коріння якого сягають давніх культурних пластів колективного несвідомого. Оскільки музична комунікація, перш за все, розгортається в часі й відповідному соціокультурному просторі, це активізує присутність тілесності людини. Тоді інтерпретація музичного твору залежить від архетиповості музичного спілкування, в рецепції якого відбувається рух смислів від несвідомого до свідомого осмислення музичних образів, що безпосередньо впливає на взаємодію між учасниками музичної комунікації (композитор – музичний твір – виконавці – диригент – слухач /глядач).

Архетиповість категорії «тілесності», що складає основу природної тактильної рецепції музики, найяскравіше простежується в жестовій мові диригента оркестру. На думку диригентки Маргарити Лоренцо де Райсабаль, особлива складність професії диригента полягає в тому, щоб вміти спілкуватися, використовуючи мову тіла, яка включає *три основні блоки*: описова або каталітична функція (опис за допомогою рук або палиці основних елементів партитури: темп, ритм, динаміка, фразування тощо); функція передбачення або превентивна функція (слухання музики не тільки в режимі реального часу, але й передбачення її подальшого звучання за допомогою жестів, що є найскладнішим); інтерпретаційна роль, де «диригент, як інтерпретатор, віддає все своє тіло служінню музиці, щоб передати цілий спектр аспектів та деталей, пов'язаних з його/її особистим та художнім баченням музики» [15, с. 8 – 9].

Семіотика як теорія знаків та знакових систем, основи якої були закладені ще в XIX столітті американським філософом Ч. С. Пірсом та продовжували розроблятися у працях Ч. Моріса, Ф. де Сосюра, наразі постає як універсальний метод аналізу будь-яких комунікативних практик, уможлиблюючи вироблення універсального алгоритму інтерпретації різних систем (мовних, музичних тощо). Важливою частиною невербальної семіотики – є *кінесика* (в перекладі з давньогрецьк. Κίνησις – рух) – це наука про жестові та інші рухи (міміка, пози), що застосовуються в процесі людського спілкування.

До наукового обігу термін «кінесика» був уведений американським антропологом Реєм Бердвістелем, який вивчав спілкування людей через жести, пози та рухи. В історичному розрізі розуміння жесту віднаходимо ще в працях античних філософів («Трактат про танці» Лукіана Самосатського, «Риторичні наставлення» Квінтіліана та ін.), які ґрунтувалися на ідеї давньогрецької естетики – єдності душі і тіла, коли тілесна поведінка людини ставала вираженням її душі, тобто об'єктивації духовного в тілесному. Ідея універсальності мови жестів, проголошена Лукіаном, ставить невербальні форми комунікації над вербальними, оскільки вони є зрозумілими для людей з різних мовних середовищ та різних культур. Використання жестів у середньовічних християнських таїнствах набуває ритуального та духовного значення, тому середньовічну культуру зазвичай визначають як «культуру жестів», утім відбувається трансформація античного

розуміння «руху тіла як руху душі» через призму Божого поділу на правильні (божі) та неправильні (гріховні) жести.

Ренесансне розуміння жесту віддзеркалюється у живописних фресках на стінах та куполах храмів, зокрема у фресках Мікеланджело, в яких ніби «оживають» риторичні жести епохи бароко. У німецькій класичній філософії, зокрема у «Феноменології духу» Г.Ф. Гегеля, тіло, з одного боку, постає як природна даність, а з іншого, – як «інобуття», при цьому підкреслюється безперервність діалектичного процесу, в якому протилежності (тіло і дух) взаємодіють між собою, породжуючи нові форми.

У філософському дискурсі ХХ століття співіснують різні погляди на розуміння природи жесту: як в контексті класичної традиції «об'єктивації духовного в тілесному» (С. Волконський), так і в модерністських та постмодерністських концепціях щодо розуміння жесту як «мови самого життя», «мови до слів» тощо (А. Арто, Р. Барт, Ж. Деріда, Ю. Крістева та ін.). Для мистецтва дослідження природи жесту, його специфіки, різновидів тощо є об'єктивною потребою, що зумовлено особливостями жестової мови, здатної яскраво проявлятися у різних видах мистецтва (музичного, хореографічного, театрального) й абсолютизуватися у диригентському мистецтві.

Диригентське мистецтво – це форма жестового мистецтва, активний розвиток та професійне становлення якого відбувалося з другої половини ХІХ століття. На думку більшості дослідників, які вивчали проблему історико-культурних витоків диригентсько-оркестрового мистецтва (Г. Макаренко, Л. Кияновська, М. Колеса, Ю. Лошков, С. Мурза, В. Тольба, Т. Потапчук, Я. Сверлюк, Л. Сверлюк та ін.), саме цей вид музично-виконавського мистецтва вважається наймолодшим видом, не дивлячись на те, що диригування як мистецтво керування творчим виконавським колективом (вокальним, хоровим, інструментальним,) своїм корінням сягає глибокої давнини. Свідченням цього стали старовинні малюнки часів Давньої Греції та Єгипту, на яких зображені особи, які керували музичним колективом за допомогою жестів рук.

Як зазначають Т. Потапчук та ін., мистецтво диригування за допомогою умовних рухів тіла трансформується у складну науку хейрономію. В її основі «була система умовних символічних рухів рук і пальців диригента, які підтримувались відповідними рухами голови та корпусу. Таке диригування було дуже поширеним у давньому Єгипті та Греції у разі спільного керування музикантами та хором» [8, с. 19]. Між тим, як зазначають далі дослідники, поряд з хейрономією застосовувався й інший метод диригування за допомогою «батути» (від італійського слова *batterre* – бити, вдаряти) – палиці, яка слугувала для досить гучного відбиття такту. Такий вид диригування, який проіснував досить тривалий час, отримав назву «шумове диригування» [так само].

З розвитком оркестрово-симфонічного та оперно-симфонічного жанрів диригентське мистецтво суттєво еволюціонувало, набуло професійних ознак, сформувало сталу диригентську техніку, яка ґрунтується на точній системі жестів і має свої символічні значення. Як влучно підмітив американський журналіст Браян Філіпс, мова жестів диригування багато в чому нагадує дивний танок, коли ви рухаєте тілом не у відповідь на музику, а в очікуванні її. Цю мову розуміють більшість музикантів-виконавців світу, оскільки вона є вираженням самої суті диригування, яка виявляється у впливі на учасників музичного колективу саме

через жести. Завдяки ним диригент може максимально наблизитися до внутрішніх почуттів іншої людини, що закладено у психофізіологічних особливостях людської природи.

Загально визнаним є факт, що один і той же музичний твір звучить інакше під керівництвом різних майстрів диригентського мистецтва. Це свідчить про відмінності диригентських інтерпретацій і виконавських стилів та яскраво відображається в диригентській техніці. Не дивлячись на те, що стилі диригування різних маестро можуть істотно розрізнятися, тим не менше, в усіх диригентів є своя стала техніка. Тобто, будь-який досвідчений диригент здатний керувати різними оркестрами, оскільки набір правил приблизно однаковий для усіх ансамблів класичної музики.

Техніка диригування потребує не тільки розвиненого диригентського апарату (поставка диригента, гнучке тіло, варіативність жестів та амплітуди рук: від широкого жесту до делікатних рухів рук і пальців тощо), але й неабиякої акторської майстерності (вираз обличчя, яскрава міміка, харизма тощо). Це свого роду гештальт-професія, яка залучає всі здібності диригента одночасно і не може виконуватися упівсили. Коли відомого американського композитора і диригента Леонарда Бернстайна запитали: «Як диригент це робить? Яким чином?», на що маестро відповів: «Диригент робить це через руки, очі, пальці й будь-які вібрації, які він випромінює. Якщо він використовує палицю, тоді сама палиця має стати живою істотою, зарядженою свого роду електрикою, що робить її інструментом породження смислів в найдрібніших рухах. Якщо ж він не використовує палицю, його руки повинні робити цю роботу з однаковою ясністю. З паличкою або без неї, його жести мають бути зрозумілими й завжди значущими» [11].

Рівень майстерності диригента легко визначається музикантами, які оцінюють диригента, перш за все, за його технічними можливостями передачі та донесення музичної інформації в міжособистісній взаємодії з оркестрантами. Важливо, що крім вербальних засобів комунікації з музикантами, особливої ваги набувають невербальні засоби, оскільки виразний жест диригента здатен передати набагато більше інформації, ніж сказане слово, бо жест точніше за слово моделює процесуальне розгортання музики в реальному звучанні. З цих позицій невербальна поведінка диригента в міжособистісному спілкуванні виступає несвідомим зовнішнім проявом його почуттів та показником індивідуальних та неповторних творчо-особистісних рис, а також виразником його смислової сфери як художника і музиканта.

Більшість музикантів-дослідників (Н. Біляєва, О. Берестовська, Г. Макаренко, С. Мурза та ін.), розрізняють диригентські жести у зв'язку з їх змістовим та смисловим наповненням, тому виокремлюють такі: *жест як пропозиція*; різні комунікативні «емблемні» *жести* (жест-увага, жест-запрошення, жест-прохання, жест-заборона тощо); *жести-ілюстратори*, які супроводжують мовлення й підсилюють вплив повідомлення; *жести-регулятори*, які організують діалог та ін. З-поміж важливих комунікативних жестів диригента особливо вирізняються *вказівний жест*, який здатний координувати дії великої кількості музикантів-оркестрантів, та *жест на випередження звучання – афтакт*, в якому в сконцентрованому вигляді вміщується вся важлива інформація про музичний твір: темп, характер атаки звуку, динаміка, штрихи, фактура тощо [9, с. 65-69].

У дисертаційному дослідженні С. Мурзи обґрунтовано, що окремий диригентський жест (зокрема, ауфтакт) виступає найменшою знаковою одиницею такої системи як мовна, тому *жестово-диригентська виконавська мова* так само як і мова музики є символічною за своєю природою, функціонує як структура, здатна до саморозвитку та комунікативного втілення ціннісних засад музики. З цих позицій авторка доводить, що диригентський жест є важливим засобом мистецької комунікації, виступає чинником специфічної виконавської виразово-семантичної системи, а на шляху тривалої еволюції жестова система диригента набула мовних якостей, спрямованих до діалогу через систему спеціальних жестових знаків для втілення індивідуальних інтерпретаційних завдань диригента [так само, с. 78, 85].

Розкриваючи семантику диригентського жесту в творчості регента та хормейстера, Г. Шпак з-поміж художніх компонентів диригентського жесту виділяє його особливу «спрямованість до театралізації, що виразно демонструє мануальну жестикуляцію як художній феномен та творчу індивідуальність самого диригента» [10, с. 103].

Робота диригента представляє собою складний план дій, спрямований на те, щоб оркестр майстерно грав та передавав всю чарівність музики. З метою передачі всієї інформації, яку автор заклав у своєму творі, диригент гнучко використовує все своє тіло, жести, погляд, рухи голови, вираз обличчя, слова, міміку тощо. Під час виступу диригент та оркестр повинні розмовляти спільною мовою, тому диригент користується відповідним сигналами, які набули узагальненого значення. Розроблений навіть спеціальний «лексикон», тобто список відповідності між сигналами та їх значеннями. Це: комунікативні сигнали, які передають перформативний і пропозиційний зміст; психічні стани, такі як концентрація уваги; емоційні стани (хвилювання, сум, радість тощо); інші фізичні реакції, які супроводжують технічні рухи, необхідні для формування певного звуку, тону, ритму, динаміки, наприклад: насупитися, виразити гнів, мобілізувати енергію емоції, щоб допомогти оркестру грати «форте» тощо.

Сигнали тіла диригента оркестру містять індикатори інтенсивності: *piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo*. Дослідники, які аналізували жести диригентів під час концертів і репетицій та через сигнали тіла в динамічній дії, відстежували їх семіотичні значення. Наприклад, поступове збільшення рук, що розростаються в ширину, викликає кресендо оркестру; якщо диригент стискає міцно кулаки, то цим він передає посилення грати з такою ж силою, яка виражає напругу м'язів його кулаків; коли плечі диригента зімкнуті, голова нахилена вперед донизу, то це поза людини, яка намагається візуально зменшитися, тобто, за цим стоїть прохання диригента видавати «тихий» звук, оскільки зменшене тіло викликає асоціації з меншим звуком; раптово розтиснутий кулак – це жест, який означає «*sforzando*» (форте із зусиллям); руки в формі кігтя, які вібрують з високою м'язовою напругою, працюють як вказівка гри на «форте» і т. д.

Отже, мистецтво диригування вважається одним з найскладніших видів музичного виконавства, оскільки велика кількість виконавців повинна підпорядкуватися спільній ідеї, яку реалізує диригент. Сучасний диригент є лідером великого колективу музикантів, він повинен мати не тільки глибокі знання з теорії та історії музичного виконавства, а й розвинену диригентську техніку, відмінний слух, добру музичну пам'ять, відчуття форми, стилю, бути психологом, педагогом,

організатором, продукувати власні методологічні, мовно-комунікативні та філософсько-естетичні принципи виконавства.

З огляду на високий художній та технічний рівень сучасного музичного виконавства у системі вищої музичної освіти зростають вимоги до фахової підготовки майбутнього керівника оркестрового колективу. Важливо наголосити, що серед різних видів музично-виконавської діяльності оркестрове музикування є найбільш масовою формою колективної і творчої музичної діяльності учнів (студентів), що активно впливає на всі сфери особистості: фізичну, психологічну, емоційну, духовну, естетичну, комунікативну. З цих позицій особливої значення набуває проблема диригентської підготовки студентів мистецьких спеціальностей, яка ґрунтується на кращих традиціях українського та зарубіжного диригентсько-оркестрового виконавства.

Складність такої підготовки зумовлена тим, що майбутній диригент крім загальних музичних знань, має опанувати ще й спеціальні дисципліни диригентського циклу: читка партитур, аранжування, методика роботи з інструментальним колективом, оркестрове диригування, практика роботи з оркестром тощо. Успішність цієї підготовки визначається також наявністю комплексу психолого-педагогічних механізмів, які закладено в основу міжособистісної взаємодії диригента та учасників оркестру (студентів або учнів) і за допомогою яких здійснюється диригентська діяльність вчителя як керівника творчого колективу (мотиви, цілі, засоби та результати).

Однією з найважливіших вимог до майбутнього керівника оркестрового колективу є потреба сформованості в нього комунікативних умінь та навичок, які виявляються в його здатності створювати згуртований колектив, який характеризується єдністю думок у поглядах на мистецтво і колективне музикування. Важливо зазначити, що в змісті роботи диригента широкого застосування набувають різноманітні комунікативні зв'язки: диригент – оркестровий твір; диригент – колектив; диригент – соліст; диригент – слухач. Здійснення цих зв'язків вимагає від диригента не тільки розвиненої диригентсько-виконавської техніки, але й сформованості спеціальних комунікативних умінь і навичок спілкування. З цією метою майбутній диригент оркестрового колективу має опанувати технологію оволодіння мануальною жестикуляцією як специфічною невербальною музично-мовною системою для міжособистісної взаємодії з учасниками колективу з метою створення оригінального творчого продукту й донесення художнього змісту музичного твору слухацькій/глядацькій аудиторії.

Висновки. Таким чином, дослідження філософських, історико-культурологічних витоків музично-виконавського мистецтва диригування засвідчило, що диригентське мистецтво – це форма жестового мистецтва, яке протягом історичного розвитку еволюціонувало від класичної традиції «об'єктивації духовного в тілесному» до сучасних постмодерністських уявлень щодо розуміння жесту як «мови самого життя», «мови до слів».

Професійна діяльність сучасного диригента оркестрового колективу вирізняється особливою складністю й виступає особливим видом художньої комунікації, яка передбачає творче спілкування з музикою, оркестрантами та слухацькою аудиторією завдяки оволодінню диригентом мануальною жестикуляцією як специфічною невербальною музично-мовною системою для міжособистісної взаємодії з учасниками колективу.

Проведений аналіз диригентських жестів та сигналів тіла, їх параметрів, символічних значень тощо засвідчив, що жестово-диригентська виконавська мова становить особливу лексичну галузь у системі музичного виконавства й може бути предметом розширеного й поглибленого вивчення в майбутньому.

Література:

1. Берестовська О. В. (2024). Від жесту до образу: діяльність диригента в аспекті музичної комунікації. *Культурологічна думка*. № 25. С. 150 -
2. Біляєва Н. В. (2018). Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 48. С. 25–38.
3. Великий тлумачний словник української мови. URL: <https://slovnk.me/dict/vts/%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82>
4. Гомілко О.(2001). *Метафізика тілесності : концепт тіла у філософському дискурсі*. Київ : Наукова думка. 340 с.
5. Козак Г. А., Магдисюк Л. І. (2025). *Психологія тілесності : теорія і практика : навч.-метод. посіб. Луцьк : Вежа-Друк*. 304 с.
6. Колесса М. (1973). *Основи техніки диригування*. Київ: Музична Україна. 200 с.
7. Макаренко Г. (2006). *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: дис. ... д -ра мистецтвознавства*. 17.00.0. Київ. 378 с.
8. Потапчук Т., Сверлюк Я., Сверлюк Л. (2023). *Історичні витоки диригентсько-оркестрового мистецтва*. *Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Педагогічні науки: науковий журнал № 2 (55)*. С.17-22. <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.2>
9. Мурза С. А. (2021). *Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03*. Одеса. 196 с.
10. ШПАК, Г. (2024). Семантика диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. *Fine Art and Culture Studies*, (4), 99–107. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-14>
11. Bernstein, L. (1959). *The Joy of Music*. New York: Simon and Schuster.
12. Bräm, T., & Boyes Bräm, P. (1998). *Der Versuch einer Klassifizierung der Ausdrucksgesten des Dirigenten*. Fährndrich, Walter (Hg.), *Improvisation III*. Winterthur: Amadeus, 220–248.
13. Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Chicago: Cambridge University Press. 400 p.
14. Längle, A. *Lehrbuch zur Existenzanalyse: Grundlagen*. Kindle Edition, 2013. 249 p.
15. Reizábal, M. L. (2019). *Analysis for Conductors: From Score to Gestures*. *Educación y Pedagogía*, 24, 5-14. <http://dx.doi.org/Artseduca.2019.24.1>

Mariia TKACH, Oleksandr OLEKSIENKO, Andrii KOZACHOK

Music-language aspect of the conductor's gesture in interpersonal interaction between students and the leader of the orchestra group

The problem of the music-language aspect of the conductor's gesture as a specific artistic phenomenon in the interpersonal interaction between students and the head of an orchestra group is studied. A historical review of the formation and development of the art of conducting from ancient times to the present day has shown that the art of conducting has gone through a complex evolutionary path from the classical tradition of ‘objectifying the spiritual in the corporeal’ to modern postmodern ideas about understanding gesture as ‘the language of life itself’, ‘language to words’.

The analysis of the conductor's technique, which is based on a precise system of gestures that have their own symbolic meanings, made it possible to distinguish between conducting gestures: gesture as a proposal; communicative ‘emblematic’ gestures (gesture-attention, gesture-invitation, gesture-request, gesture-prohibition, etc.); illustrator gestures; regulatory gestures, etc. Among the important communicative gestures of the conductor are the pointing gesture and the gesture of anticipation of sound – *auftakt*, which contains all the important information about the musical piece in a concentrated form. It

is determined that the level of skill of a conductor is assessed by his technical ability to transmit and convey musical information in interpersonal interaction with members of an orchestral group.

It is revealed that in the content of professional training of students of faculties of arts, conducting training is of particular importance, which is based on the best traditions of Ukrainian and foreign conducting and orchestral performance. It is proved that the professional activity of a modern conductor is particularly complex and is a special type of artistic communication, which involves creative communication with music, orchestra members and audience due to the conductor's mastery of manual gestures as a specific non-verbal music-language system for interpersonal interaction with the members of the collective.

Keywords: conducting, musical performance, conductor's gesture, conductor's training, manual technique, interpersonal interaction, music and language system, non-verbal communication, students of art faculties, orchestra director.

References:

1. Berestovska O.V. (2024). From gesture to image: the conductor's activity in the aspect of musical communication. *Kulturologicheskaya dumka*. № 25. 150 p.
2. Bilyaeva N. V. (2018). Conducting gesture: sign, symbol, meaning. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. Issue 48. C. 25-38.
3. Big Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language. URL: <https://slovnnyk.me/dict/vts/%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82>
4. Homilko O. (2001). *Metaphysics of corporeality: the concept of the body in philosophical discourse*. Kyiv: Naukova Dumka. 340 p.
5. Kozak GA, Magdysiuk LI (2025). *Psychology of corporeality: theory and practice: a study guide*. Lutsk: Vezha-Druk. 304 p.
6. Kolesa M. (1973). *Fundamentals of conducting technique*. Kyiv: Musical Ukraine. 200 p.
7. Makarenko G. (2006). *Conductor's creativity in the context of an integrative approach: Doctor of Arts degree*. 17.00.0. Kyiv. 378 p.
8. Potapchuk T., Sverliuk Y., Sverliuk L. (2023). Historical origins of conducting and orchestral art. *Scientific works of the Interregional Academy of Personnel Management. Pedagogical sciences: scientific journal № 2 (55)*. p.17-22. <https://doi.org/10.32689/maup.ped.2023.2>
9. Murza S. A. (2021). *Conductor's gesture as an instrumental and performing phenomenon: a comparative and technological approach: PhD in Art History: 17.00.03*. Odesa. 196 p.
10. Shpak, G. (2024). Semantics of the conductor's gesture in the works of the regent and choirmaster. *Fine Art and Culture Studies*, (4), 99-107. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-14>
11. Bernstein, L. (1959). *The Joy of Music*. New York: Simon and Schuster.
12. Bräm, T., & Boyes Bräm, P. (1998). *Der Versuch einer Klassifizierung der Ausdrucksgesten des Dirigenten*. Fährdrich, Walter (Hg.), *Improvisation III*. Winterthur: Amadeus, 220–248.
13. Kendon, A. (2004). *Gesture: Visible Action as Utterance*. Chicago: Cambridge University Press. 400 p.
14. Längle, A. *Lehrbuch zur Existenzanalyse: Grundlagen*. Kindle Edition, 2013. 249 p.
15. Reizábal, M. L. (2019). *Analysis for Conductors: From Score to Gestures*. *Educación y Pedagogía*, 24, 5-14. <http://dx.doi.org/Artseduca.2019.24.1>